

6. Справка воспитательного дома №7911 об усыновлении П.М. Шенком П. Петрова. 1876 г. Ф. 497. Дирекция Императорских театров. Оп. 5. Дело заведующего Театральным экипажным заведением Петра Шенка. Ед.хр. 3476<sup>а</sup>.
7. Формулярный список. РГИА. Ф. 497. Дирекция Императорских театров. Оп. 5. Дело Петра Шенка. Ед.хр. 3478.
8. Шенк, П. М. Некролог // Московские ведомости. – 1888. – 19 июля (№ 141).
9. Шенк Петр [без автора] // Нива. – 1913. – Май (№41).

**Л. С. Майковская, И. Г. Сухорукова**  
**«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В ВАРИАЦИЯХ**  
**НА ТЕМУ ШОПЕНА С. В. РАХМАНИНОВА**

В данной статье речь пойдет о Вариациях на тему до минорной прелюдии Шопена (ор. 20), созданной Рахманиновым в 1903 году, т. е. в начале центрального периода творчества композитора. Если Вариации на тему Шопена – это первое обращение композитора к жанру фортепианных «вариаций на тему», то в позднем, т.е. зарубежном периоде творчества, данный жанр проявится в виде Вариаций на тему Корелли ор. 42 для фортепиано (1931) и Рапсодии на тему Паганини для фортепиано с оркестром ор. 43 (1934). Во всех трех случаях Рахманинов обращается, во-первых, к темам произведений, которые неоднократно становились темами вариационных циклов других композиторов; во-вторых, к западноевропейским авторам, которые, как и Рахманинов, были не только композиторами, но и исполнителями (Ф. Шопен – пианист, А. Корелли и Н. Паганини – скрипачи-виртуозы). В этом ряду Вариации на тему Шопена ор. 22 С. В. Рахманинова занимает достойное место.

Однако необходимо отметить, что исследовательская литература, касающаяся данного вариационного цикла, малочисленна по сравнению с Вариациями на тему Корелли и Рапсодией на тему Паганини. К ним отнесем несколько строк в монографии В. Н. Брянцевой [6]; более подробно Вариации исследованы в монографии Ю. В. Келдыша [9], а также в диссертационных исследованиях С. Е. Сенкова [14] и Е. Р. Скурко [15]. В литературном наследии Рахманинова отсутствуют высказывания композитора о данном опусе, в отличие, к примеру, о Вариациях на тему Корелли (где речь идет о теме фолии) и Рапсодии на тему Паганини (в частности, письмо С. В. Рахманинова к балетмейстеру Михаилу Фокину, в котором приводится сценарий балета на музыку Рапсодии).

Проблема «свое» и «чужое» в музыке Рахманинова рассматривалась в статьях Н. В. Бекетовой [2], В. Орлова [11], О. В. Шелудяковой [17] и др. Тем не менее, данный вариационный цикл в них не рассматривается. Этим вызвано наше внимание к представленной теме.

Вариации ор. 22 состоят из Темы прелюдии Шопена и 22-х вариаций. В композиции цикла проявляется форма 2-го плана – сложная трехчастная.

В первую часть входят первые 10 вариаций, объединенные тональностью *c-moll*, где все вариации следуют друг за другом без перерыва. Во вторую часть включены следующие восемь вариаций (XI–XVIII). Заключительная, финальная часть – последние четыре вариаций (XIX–XXII), в которой три мажорные и одна минорная. Драматургическое развитие данного вариационного цикла направлено от «мрака к свету».

Рахманинов не случайно обратился к *c-moll*’ной прелюдии Шопена. Можно предположить следующие возможные причины – как внешние, так и внутренние. К внешним причинам причислим:

- во-первых, традицию обращения композиторов России и их особое увлечение музыкой Шопена, что проявляется в фортепианных пьесах А. К. Лядова, А. Н. Скрябина и др.

- во-вторых, жанр романтической фортепианной миниатюры и, в частности, прелюдии был близок Рахманинову;

- и наконец, Шопен, как и Рахманинов, «совмещал» исполнительскую и композиторскую деятельность. Уместно вспомнить исполнение Рахманиновым произведений Шопена, начиная с консерваторского периода (Соната *b-moll*, вошедшая в выпускную программу по окончании Московской консерватории по классу фортепиано и исполняемая на протяжении всей пианистической деятельности). По подсчетам В. Н. Брянцева они занимают первое место: «79 оригинальных произведений» [6, 610].

К внутренним, субъективным причинам обращения Рахманинова к *c-moll*’ной прелюдии Шопена назовем образную и стилистическую близость творческого своеобразия Шопена и Рахманинова: в области фортепианной фактуры, интонационного материала темы – секундовые интонации, близкие рахманиновским интонациям.

Отношение С. В. Рахманинова к Ф. Шопену как композитору и пианисту лучше всего продемонстрируем высказыванием, которое композитор дал в одном из интервью американскому изданию журнала «*The Etude*» в апреле 1932 года. По признанию самого Рахманинова, он ощущал музыку Шопена как современную: «Шопен! Со времени, когда мне было 19 лет, я почувствовал его величие и восхищаюсь им до сих пор. Он и сегодня современнее многих современных. Просто невероятно, что он остается столь современным» [Цит. по: 6, 612]. Стремление Рахманинова показать связь поколений, культур, стилей наводит на мысль о своеобразном диалоге между двумя музыкантами, подобно тому, как это позже проявится в вариациях на темы Корелли ор. 42 и Рапсодии на тему Паганини ор. 43.

Говоря о проблематике «свое» и «чужое» в Вариациях на тему Шопена С. В. Рахманинова, обратим внимание на следующие позиции:

- на трактовку темы-цитаты прелюдии Шопена Рахманиновым;

- на применение музыкально-риторических барочных фигур в вариационном цикле;
- на семантику некоторых тональностей в цикле;
- на применение «именных» аккордов: Шопена, Шуберта, Рахманинова;
- на проявление индивидуально-авторского (рахманиновского) начала.

Рахманинов, как композитор-романтик, сохраняя в целом шопеновский текст, все же по-своему подходит к *трактовке* прелюдии Шопена. Во-первых, он сокращает повтор второй части прелюдии (т.е. 4 такта), на такое композиционное изменение обращают внимание и Брянцева, и Келдыш в монографиях. Во-вторых, на наш взгляд, в исследовательской литературе не оговаривается вопрос трактовки звучания одного аккорда, а именно – трезвучия на последней доле третьего такта. Это до мажорное трезвучие, а не привычное нашему слуху трезвучие до минора. В-третьих, композитор в процессе вариационного развития достаточно свободно видоизменяет тему прелюдии вплоть до неузнаваемости, используя при этом не только жанровые, метроритмические, мотивные видоизменения, но и полифонические приемы – как, к примеру, зеркальное обращение темы (Вар. XVI).

Во второй части Темы прелюдии звучит *музыкально-риторическая фигура «catabasis»* в виде нисходящего хроматического мотива баса. Символизируя роковое начало, данный мотив получает сквозное развитие в ряде вариаций. Причем обратим внимание на резюмирующий характер его проведения, т.е. в итоговых моментах, завершающих определенный этап развития. Важно отметить, что данная риторическая формула значительно меняется в цикле ор. 22. Если в Теме она представляет «внеличностное» начало, «обобщенное зло» (мрачная, неотвратимая поступь, пронзительно звучащий в мелодии ход от третьей ступени к пятой, в октавном удвоении, аккордовыми речитациями, гармонизация альтерированными септаккордами), то в финальной вариации, благодаря ритмическому увеличению (половины с точкой вместо четвертей), звучанию на тоническом органном пункте на фоне мажорного варианта Темы, в заключительной зоне, в момент кульминационного спада («рахманиновское» длительное угасание эмоции), – «роковое начало» растворяется в фактуре, оставаясь лишь далеким печальным воспоминанием.

Другим семантическим знаком является мотив «*dies irae*», символизирующий мотив смерти<sup>18</sup>. Его проведение в Вар. XVII (*b-moll*)

---

<sup>18</sup> Секундовые раскочки мотива ассоциируются с погребальным звоном колоколов, что в последующем творчестве композитора в какой-то мере становятся предвестниками звучания траурных колоколов в вокально-симфонической поэме «Колокола» Рахманинова ор. 36 (1910). Вар. XVII (*b-moll*) по многим параметрам вызывает ассоциации с так называемым «Траурным маршем» из Третьей части

оправдано трагедийно-драматической кульминационной функцией данной вариации в драматургии цикла. В то же время драматическую линию усиливают чередующийся гармонический нисходящий ход от первой к пятой ступени в нижнем слое фактуры, а также восходящий звукоряд уменьшенного лада<sup>19</sup> (тт. 8–9), именуемый Ю.Н. Холоповым «гаммой Шопена».

Следующей характерной сквозной интонацией становится мелодический ход на ум. 4 – верный спутник рахманиновской мелодики, выражающий щемящие интонации скорби, печали, тоски (Вар. IV). В Вар. XVIII заметно усиление мотива одиночества, страдания, подобно тому, как это звучало, к примеру, в лейттеме «Пустыни» Второй симфонии «Антар» Н. А. Римского-Корсакова (1888 г.).

Говоря о **семантике тональностей**, выделим некоторые тональности, которые имеют прямое отношение к произведениям Шопена и Рахманинова.

Основная тональность Вариаций – *c-moll* – трактуется, по справедливому мнению Л. П. Казанцевой, «семантически вариативно»: от драматического характера до героико-патетического [8, 356]. Драматургически важной становится тональность *b-moll* в Вар. XVII: она семантически воспринимается как тональность Второй Сонаты для фортепиано Шопена с ее знаменитым траурным маршем. В следующей вариации (XVIII) наблюдаем продолжение «шопеновской» тональности (*b-moll*).

Для создания «лирически-упоительной» [8, 358] образности Рахманинов достаточно часто использует тональность *Des-dur*. В обращении к *Des-dur* усматривается проявление авторской трактовки тональности в таких произведениях, как Музыкальный момент №5 ор. 16 (1896), побочная партия в репризе третьей части Второго концерта ор. 18 (1902), XVI-я вариация в Вариациях на тему Корелли (1931) и XVIII-я Вариация из Рапсодии на тему Паганини (1934), созданные в разные периоды творчества. В этот ряд поставим и Вариацию XVI из цикла ор. 22.

Следующий пункт связан с применением **«именных аккордов»**: Шопена, Шуберта, Рахманинова в Вариациях на тему Шопена. Во-первых, укажем на то, что «именная гармония» самого Рахманинова генетически связана с

---

Сонаты № 2 Шопена: пунктирный ритм (тт. 5–6), тематическая повторность секундовых интонаций (т. 12).

<sup>19</sup> В творчестве С.В. Рахманинова заметно два вида проявления *уменьшенного лада*: во-первых, в традициях русской школы, композиторов-кучкистов, прежде всего, Н.А. Римского-Корсакова («гамма Римского-Корсакова») – колористическая трактовка лада в воплощении сферы иллюзорного, причудливого, таинственного (симфония № 1 – разработка первой части, романс «Ау!»); во-вторых, в традиции, идущей от Ф. Шопена, П.И. Чайковского («гамма Шопена»), заключающейся в динамической трактовке уменьшенного лада, которая приводит к драматической кульминации и мрачной, зловещей атмосфере, воплощающей образ Смерти.

гармонией Шуберта и Шопена. На эту связь указывают многие исследователи (В. О. Берков [3], Т. С. Бершадская [4], Т. С. Кравцов и др.). Во-вторых, обратим внимание на важную драматургическую роль именных аккордов: как выражение «лексемы скорби», печали, страдания, они, как правило, присутствуют в ключевых разделах формы вариаций, в мелодическом и аккордово-гармоническом фактурном изложении, в явном и скрытом проявлениях и отвечают драматургическому замыслу цикла.

Необходимо отметить соотношения «шопеновской доминанты» с «рахманиновской» гармонией и «шубертовой шестой» в рамках своеобразного диалога. Так, в первой группе вариаций почти каждая из них содержит «шопеновскую доминанту». «Рахманиновская» гармония, отличительной особенностью которой является восходящий мелодический ход на уменьшенную кварту с разрешением в терцовый тон тоники, впервые звучит в лирико-взволнованной по характеру IV-й Вариации. Однако применение ее на пятой ступени лада, несомненно, подчеркивает сходство «шопеновского» и «рахманиновского» аккорда.

Во второй группе вариаций впервые отчетливо акцентируется внимание на «аккорде» Шуберта в мрачно-таинственных тонах XIII-й Вариации. Особую весомость приобретает Вариация XVIII, где во втором предложении «информационно» собраны все «именные» аккорды, т.к. происходит усиление, сконцентрированность внимания и переход к началу финальных вариаций.

В финальных вариациях третьей группы вновь звучат все «именные» аккорды, но уже в иных смысловых значениях, менее драматичных, словно отзвук прошлого. Так, в звуках вальса растворяется «шопеновская доминанта» (Вариация XX), в звуках величественного полонеза (Вариация XXII) – «шубертова шестая», и в последний раз в коде встречаются «рахманиновский» аккорд и «шопеновская доминанта», завершаясь своеобразной монограммой композитора: «CR» – Сергей Рахманинов<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Мы уже частично затрагивали вопрос проявления *индивидуального (рахманиновского) начала* в связи с авторским подходом к трактовке темы, ее трансформации, мотивного изменения до неузнаваемости (рахманиновском звучании), семантики тональности. Здесь же речь будет идти о монограмме Рахманинова, т.е. лейтмотиве «Я» (выражение Г.И. Ганзбурга [7]), который встречаем в коде Вариаций. Это секундовая раскачка на звуках – «с» и «ре», символизирующие своеобразный автограф композитора (Сергей Рахманинов – С.Р., так он подписывал многие письма) в заключительном разделе вариационного цикла (Нотный пример 1).

7831  
**Нотный пример 1. Кода XXII-й Вариации из цикла оп. 22**

Итак, подводя итоги, можно сказать, что, используя тему Шопена, Рахманинов придает ей свое авторское осмысление. В этом отношении убедительна мысль, высказанная М. Г. Арановским о том, что процесс синтезирования (взаимодействия «своего» и «чужого»), наглядно показывает, что «**чужое** должно превратиться в **свое**, но не заменить его, а наоборот поглотиться **своим**, *раствориться* в нем» [9, 11].

#### **Литература:**

1. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – Москва: Композитор, 1998. – 343 с.
2. Бекетова, Н. В. Рахманинов и мировая культура в зеркалах Памяти / Н. В. Бекетова // С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V международной научно-практической конференции, (15–16 мая 2013 г., Тамбов) / Под ред. И. Н. Вановской. – Тамбов, 2013. – С. 9–12.
3. Берков, В. О. Избранные статьи и исследования / В. О. Берков. – Москва: Сов. композитор, 1977. – 479 с.
4. Бершадская, Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. – Ленинград: Музыка, 1985. – 238 с.
5. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / В. П. Бобровский. – Москва: КомКнига, 2008. – 304 с.
6. Брянцева, В. Н. С. В. Рахманинов / В. Н. Брянцева. – Москва: Сов. Композитор, 1976. – 681 с.
7. Ганзбург, Г. И. Лейтмотив «Я» в музыке Рахманинова / Г. И. Ганзбург // С. Рахманинов: на переломе столетий: сб. материалов Междунар. симпозиума (21–24 апреля 2006 г., Харьков). Вып. 3. / Под ред. Л. Н. Трубниковой. – Харьков, 2006. – С. 101–104.
8. Казанцева, Л. П. Семантика тональности в музыке Рахманинова / Л. П. Казанцева // Сергей Рахманинов: история и современность: сб.

- статей. – Ростов-на-Дону: изд-во Ростовской гос. консерватории им. С.В. Рахманинова, 2005. – С. 347-365.
9. Келдыш, Ю. В. Рахманинов и его время / Ю. В. Келдыш. – Москва: Музыка, 1973. – 508 с.
  10. Мазель, Л. А. Монументальная миниатюра: О двадцатой прелюдии Шопена / Л. А. Мазель // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 208-210.
  11. Орлов, В. П. «Чужие темы» в творчестве Рахманинова / В. П. Орлов // Свое и чужое в европейской культурной традиции: сб. докл. участников науч. конференции (27 сент–2 окт. 1999 г., Нижний Новгород) / Под ред. З. И. Кирнаус. – Н. Новгород, 2000. – С. 319-322.
  12. Рахимова, Д. А. Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова: монография / Д. А. Рахимова. – Волгоград: ВИИ им. П. А. Серебрякова, МИРИА, 2013. – 206 с.
  13. Рахманинов, С. В. Литературное наследие: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма: в 3-х кн. Кн. 1 / отв. ред. З. А. Апетян. – Москва: Сов. композитор, 1978–1980. – 668 с.
  14. Сенков, С. Е. Специфика стиля и проблемы интерпретации фортепианных сонат и вариаций Рахманинова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сенков Сергей Евгеньевич. – Москва, 1991. – 26 с.
  15. Скурко, Е. Р. О роли вариантно-вариационного метода развития в творчестве С. Рахманинова: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: защищена 24.04.1978 / Скурко Евгения Романовна. – Москва, 1978. – 214 с. – Библиогр.: С. 199-208.
  16. Холопов, Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: учебник / Ю. Н. Холопов. – Москва: Музыка, 1988. – 544 с.
  17. Шелудякова, О. Е. Чужое слово в стилевой системе С. Рахманинова / О. Е. Шелудякова // С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V международной научно-практической конференции (15–16 мая 2013 г., Тамбов) / Под ред. И. Н. Вановской. – Тамбов, 2013. – С. 44-46.